

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Utopie del "Sacre" nella danza del Nuovo Millennio

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/149341> since 2016-08-13T19:03:55Z

Publisher:

Edizioni dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Utopie del *Sacre* nella danza del Nuovo Millennio

di Alessandro Pontremoli

1. Introduzione

Le Sacre du Printemps è uno dei balletti del Novecento che vanta un numero consistente di riprese e rifacimenti,¹ nel paradosso della perdita irrimediabile della coreografia originaria di Vaslav Nižinskij. Ampiamente studiato da vari punti di vista, oggetto di una storiografia ormai immensa,² il *Sacre* ha rappresentato e rappresenta ancora oggi per studiosi e coreografi un osservatorio privilegiato per indagare lo statuto ontologico dell'arte della danza.

Nella memoria storica occidentale, l'opera del coreografo e danzatore russo – non meno della partitura di Igor' Stravinskij – si è cristallizzata nell'immagine di un capolavoro rivoluzionario e avanguardistico, feticcio dei rivolgimenti e dei cambiamenti generati dalla modernità.³ Per tale motivo, la coreografia di Nižin-

¹ Un primo regesto della tradizione del balletto, nelle sue varie forme, è presente nel fondamentale volume di LYNN GARAFOLA, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York & London, Oxford University Press, 1992²; lo aggiorna in Italia ADA D'ADAMO, *Danzare il rito. Le Sacre du Printemps attraverso il Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999. Un fondamentale strumento di lavoro è il database in rete, *Stravinsky the Global Dancer. A Chronology of Choreography to the Music of Igor Stravinsky* dell'Università di Roehampton, Londra, progettato da Andrew Mowbray e compilato da Stephanie Jordan e Lorraine Nicholas: <http://ws1.roehampton.ac.uk/stravinsky> (07/01/2014).

² In questa sede ci limitiamo a citare alcuni testi recenti pubblicati in Italia, rimandando alle indicazioni in essi contenute per un panorama bibliografico aggiornato: la monografia di SERGIO TROMBETTA, *Nižinskij*, Palermo, L'Epos, 2008; il volume della collana «Europa Orientalis» dell'Università di Salerno, *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909-1929) cent'anni dopo*, a cura di Daniela Rizzi e Patrizia Veroli, Salerno, Europa Orientalis-Vereja, 2012; *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, a cura di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2013.

³ «Dalla mitizzazione della danza russa e dei balletti di Djagilev [...] sono scaturite tra l'altro conseguenze non da poco nella edificazione del canone che, in anni in cui la storia della danza non era ancora una disciplina nel senso in cui oggi la si intende, ha posto le produzioni di Djagilev all'apice del balletto moderno», D. RIZZI, P. VEROLI, *Introduzione*, in *Omaggio a Sergej Djagilev* cit., p. 12; cfr., nello stesso volume, anche P. VEROLI, *Serge Lifar historien et*

skij, dimenticata e sostituita nel giro di pochi anni da quella di Leonid Mjasin nel repertorio degli stessi Ballets Russes, diviene, sull'onda della voga artistica dei remake⁴ degli ultimi decenni del Novecento, oggetto di vari tentativi di ricostruzione, tra i quali il più famoso è certamente quello che a partire dalla fine degli anni Settanta realizza la studiosa e coreografa Millicent Hodson e che sfocia nella ripresentazione del balletto da parte del Joffrey Ballet il 30 settembre 1987 a Los Angeles, accolto poi in repertorio dall'Opéra di Parigi nel 1991.⁵

Nel corso del Novecento il soggetto e la musica del *Sacre* sono stati adottati per intero o parzialmente da numerosi coreografi per dar vita a opere nuove, alcune delle quali pietre miliari della storia del balletto.⁶

Nei primi tredici anni del nuovo millennio, nuovi artisti si sono cimentati con la difficile e complessa partitura, producendo alcuni interessanti esperimenti, vuoi nella direzione del ritorno ai valori propri del procedimento coreografico, vuoi

le mythe de la danse russe dans la "zarubežnaja Rossija" (Russie en émigration) 1930-1940, pp. 203-249.

⁴ Cfr. ELISA VACCARINO, *Le arti del Novecento e le avanguardie di danza*, in *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini ed Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 38-44.

⁵ MILLICENT HODSON, *Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's "Le Sacre du Printemps"*, «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», III, 2 (1985), pp. 35-45; EAD., *Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's "Le Sacre du Printemps". Part II*, «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», IV, 1 (1986), pp. 63-77; EAD., *Nijinsky's Choreographic Method. Visual Sources from Roerich for "Le Sacre du printemps"*, «Dance Research Journal», XVIII, 2 (1986-1987), pp. 7-15; EAD., *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemps"*, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, 1996.

⁶ Mi riferisco, fra le altre, alle versioni di Aurell Milloss del 1941, di Mary Wigman del 1957, di Maurice Béjart del 1959, di Pina Bausch del 1975, Martha Graham e Mats Ek del 1984 (per citare solo le più note), già studiate nell'ottima monografia di A. D'ADAMO, *Danzare il rito cit.*, pp. 103 e sgg., e in parte visivamente documentate dal famoso film di Birgitte Hernandez e Jacques Malaterre, *Les Printemps du Sacre* del 1993 (Telmondis, La Sept-Arte, France). Dopo la ricostruzione della Hodson e prima dello scadere del secolo vanno inoltre ricordate almeno: nel 1988 la versione parziale di Ismael Ivo e l'assolo, molto fisico, di Mollissa Fenley; le due versioni di Saburo Teshigawara, quella ambientata in una metropoli violenta del 1991 (*Dah-dah-sko-dah-dah*), che utilizza solo frammenti della musica di Stravinskij e quella più astratta del 1999; le deformazioni corporee finalizzate alla visualizzazione della ricerca delle origini della vita di Marie Chouinard del 1993; l'allestimento concettuale e performativo di Jérôme Bel dello stesso anno; e infine le suggestioni Butō di Carlotta Ikeda del 1999. Cfr., inoltre, STEPHANIE JORDAN, *Stravinsky Dances. Re-Visions Across a Century*, London, Dance Books, 2007; EAD., *Le Sacre du printemps: Milestones in Dance*, in *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*, a cura di Hermann Danuser e Heidt Zimmermann, London, Boosey & Hawkes, 2013, pp. 221-239.

nella direzione della produzione unicamente performativa. L'analisi di alcune di queste esperienze artistiche ci permetterà di comprendere quali nuovi meccanismi di trasmissione abbiano portato alle riproposizioni e alle ricostruzioni contemporanee e quali modalità di ricezione siano intervenute sul doppio versante della produzione artistica e della esperienza dello spettatore.

2. Fra memoria e utopia

Abbandonata da tempo una visione della rappresentazione teatrale e dello spettacolo di danza come realtà impermanenti,⁷ teoria e storiografia sono oggi orientate piuttosto a «individuare e valorizzare le strategie memoriali in atto nella fruizione e trasmissione di uno spettacolo, di un movimento, di un gesto o di una coreografia».⁸ Tralasciando le più attuali problematiche aperte dagli studi interdisciplinari fra teatrologia, coreologia e neuroscienze,⁹ vale comunque la pena ricordare che la retorica dell'effimero è stata superata all'interno degli stessi *performance studies*, portati a concepire la danza come una pratica della persistenza e della ricomparsa in grado di realizzare modi alternativi di conoscere e di ricordare;¹⁰ una modalità di attualizzazione, secondo la studiosa Diana Taylor, di un «repertoire» (che potremmo anche chiamare *Thesaurus* culturale e personale), all'interno del quale azioni, moti espressivi, schemi corporei e movimenti residuali, a differenza degli elementi stabili di un archivio, hanno trattenuto e trasformato nel tempo, proprio in quanto memorie incorporate, elementi del senso.¹¹

Da questo punto di vista il *Sacre du Printemps*, nato all'interno di un preciso orizzonte di attese, assurge nel corso del Novecento a emblema del cambiamento rivoluzionario, non compreso appieno nell'epoca del suo attuarsi, ma depositatosi

⁷ La visione è sostenuta ad esempio da PEGGY PHELAN, *Unmarked. The Politics of Performance*, London & New York, Routledge, 1996, di cui si veda in particolare il saggio *The Ontology of Performance: Representation without reproduction*, pp. 146-166.

⁸ Cfr. SUSANNE FRANCO, MARINA NORDERA, *Introduzione generale*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di Susanne Franco e Marina Nordera, Torino, UTET Università, 2010, p. XVIII; ANDRÉ LEPECKI, *The Body as Archive. Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», XLII, 2 (2010), pp. 24-48.

⁹ Cfr. SUSAN LEIGH FOSTER, *Empatia e memoria*, in *Ricordanze* cit., pp. 75-89.

¹⁰ ANNALISA SACCHI, «Il privilegio di essere ricordata». *Su alcune strategie di coreutica memoriale*, *ivi*, pp. 127-122; cfr., inoltre, *B.motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, a cura di Viviana Gravano, Enrico Pitozzi e Annalisa Sacchi, Milano, Costa & Nolan, 2008.

¹¹ Cfr. DIANA TAYLOR, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory*, Durham, Duke University Press, 2003.

nel tempo in una miriade di rivoli memoriali che hanno attivato processi diversificati di trasmissione culturale. È importante comprendere quali utopie abbiano guidato quello che alla luce degli studi più recenti risulta essere un preciso e consapevole programma di innovazione, al centro del quale troneggiano le figure di Djagilev con il suo entourage, di Stravinskij e Nižinskij.

Il ruolo dell'utopia, come sostiene il filosofo Virgilio Melchiorre sulla scorta di Bloch e Mannheim, si configura come quello di una «forza di mediazione fra memoria dell'Essere e contingenza storica»,¹² in cui l'immaginario svolge una funzione mediatrice fondamentale nel sostenere una speranza nel futuro come forza trainante in grado di ristrutturare, anche in maniera radicale, il sistema sociale e culturale del presente. La coscienza utopica, ovvero la tensione coscienziale come direzione utopica, è determinante per i processi storici e sembra coincidere con il muoversi stesso della storia ogni volta che un evento appare dominato da una visione o da una pretesa totalizzante, onnicomprensiva, come nel caso del *Sacre*, dove l'idea di arte come trasformazione della vita proietta sul futuro la sua ombra profetica.

Se partiamo dal presupposto teorico che il corpo danzante, nel suo rapporto con la tradizione, la storia e il presente, sia in grado di trasportare ideologia e cultura nello spazio e nel tempo,¹³ dal punto di vista del vocabolario coreico, i Ballets Russes fino all'avvento delle coreografie di Nižinskij, vale a dire prima dell'*Après-midi d'un faune* del 1912 e del *Sacre* del 1913, con la produzione di Michail Fokin non operano una rivoluzione estetica tale da poter essere considerati portatori di una nuova identità o di nuove visioni. L'impronta è, agli inizi, ancora quella accademica della tradizione piomboburghese della scuola del teatro imperiale, accompagnata da elementi coloristici di forte impatto visivo, come quelli prodotti dall'insieme di luci, scene e costumi perfettamente compatibili con le aspettative artistiche e culturali della Parigi coeva, dove la corrente del «Mondo dell'Arte» (*Mir iskusstva*), importata proprio da Djagilev, assume in quegli anni un ruolo di spartiacque del gusto. Nei primi lavori dei Ballets Russes, gli elementi preponderanti nella percezione del pubblico elitario alto borghese di questi spettacoli sono efficacemente sintetizzati da uno spettatore eccellente come Marcel Proust in alcuni brevi riferimenti della *Recherche*.

La visione di Proust è particolarmente interessante per la comprensione del processo di ricezione parigina delle utopie djagileviane. L'autore della *Recherche*

¹² VIRGILIO MERCHIORRE, *La coscienza utopica*, Milano, Vita & Pensiero, 1970, pp. 19-20.

¹³ Cfr. JENS GIERSDORF, *Dall'utopia all'archivio. Patricio Bunster e la funzione politica della coreografia*, in *Ricordanze cit.*, pp. 361-373. Cfr., inoltre, JOSEPH ROACH, *Cities of the Death. Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996, che ritiene che la performance abbia la capacità di plasmare la storia e il presente attraverso le pratiche culturali della surrogata, della riscoperta e della circolazione transnazionale.

è testimone interno a quell'entourage intellettuale fra antica nobiltà e ricca borghesia che fece la fortuna della compagnia russa. Non bisogna dimenticare che è proprio quel *milieu* artistico e mondano a un tempo a valorizzare e legittimare socialmente i Ballets Russes: un selezionato gruppo di cultori del bello, fra i quali, come è noto, figurano il conte Robert de Montesquiou-Fézensac – che Proust prende a modello per il suo barone de Charlus –, la contessa Greffulhe, cugina di Robert – matrice per le due Guermentes del romanzo –, Jean Cocteau, Misia Sert, Coco Chanel e la loro cerchia di raffinati intenditori dell'arte.

Dal punto di vista della teoria della ricezione possiamo individuare per i Ballets Russes una «comunità interpretativa» – il concetto è introdotto per la critica letteraria da Stanley Fish –,¹⁴ costituita da un insieme di interpreti storicamente determinati da norme morali, sociali, economiche e intellettuali, in grado di disporre dello statuto di opera d'arte di una forma artistica. Nel nostro caso si tratta di un gruppo misto di produttori – gli stessi componenti originari del «Mondo dell'Arte», primo entourage dei Ballets Russes – e di ricettori – gli intellettuali parigini, loro estimatori e sostenitori – che intrattengono fra loro una dialettica culturale, in grado di orientare il senso delle produzioni dei balletti e, secondo la teoria istituzionale dell'arte di George Dickie,¹⁵ di istituire il *Sacre*, attraverso il loro scontro ideologico, come prodotto artistico dirompente e imperituro. In qualche misura, dunque, il *Sacre du Printemps* può essere considerato il punto di sintesi delle dialettiche artistiche di una «comunità interpretativa», all'opera per influenzare i processi di incorporazione creativa, che sono alla base della composizione formale complessiva del balletto.

La reale novità del linguaggio introdotto da Nižinskij (come ha ben messo in evidenza recentemente l'analisi delle sue notazioni coreografiche da parte di Claudia Jeschke)¹⁶ consiste infatti nel processo di transizione da una coreografia come disegno più o meno convenzionale dello spazio a una coreografia come presenza corporea, in grado di ostendere simbolicamente elementi *o-sceni* per i palcoscenici parigini dell'epoca. Se nel *Fauno*¹⁷ questi elementi erano coerenti con l'utopia del recupero di una corporeità arcaica, portatrice di una identità sessuale

¹⁴ STANLEY FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980 (trad. it. *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 1987).

¹⁵ GEORGE DICKIE, *The Art Circle. A Theory of Art*, New York, Haven Publications, 1984; cfr. ELIZABETH HEMSLEY, *A Defence of an Institutional Analysis of Art*, «Postgraduate Journal of Aesthetics», VI, 2 (2009), pp. 23-31.

¹⁶ CLAUDIA JESCHKE, *Diaghilev's Choreo-graphers*, in *Omaggio a Sergej Djagilev* cit., pp. 99-116.

¹⁷ Cfr. ELENA RANDI, *Nižinskij, "L'Après-midi d'un faune"*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, pp. 77-91.

inconsueta e ambigua, nel *Sacre* l'apparente indistinto di genere, che sfocia nel sacrificio misogino, è recepito come il portato di una forte e prepotente identità nazionale, come quella che il movimento artistico del «Mondo dell'Arte» aveva fatto conoscere e cominciato a imporre sulle scene francesi.

Fra il 1880 e il 1905 la Russia passa, nel giro di un quarto di secolo, da una situazione di stagnazione economica a uno sviluppo industriale senza precedenti, che porta al paese notevoli ricchezze e una prosperità che si concentra soprattutto nelle grandi città. Gli aspetti positivi sono storicamente evidenti, ma questa trasformazione non avvenne senza conseguenze sulle condizioni del proletariato urbano e delle classi rurali.

Una nuova generazione di intellettuali si interroga in quegli anni sulla deriva materialista del capitalismo, che appare loro del tutto estranea ai fondamenti morali della tradizione russa. Caotici cambiamenti sociali, frammentazione della vita urbana, tramonto e oblio delle antiche concezioni ideologiche portano questi artisti alla riscoperta o alla reinvenzione di valori morali o spirituali del passato. La nuova corrente del «Retrospectivismo» trova espressione presto in due movimenti culturali, il «Neo-Nazionalismo» moscovita e il «Mondo dell'Arte» di San Pietroburgo.

È la coscienza utopica maturata intorno a questa nuova cultura che interessa il nostro assunto. Si tratta della delicata problematica dell'identità, declinata dalla corrente artistica del «Mondo dell'Arte», ruotante soprattutto intorno alle figure di Djačilev e Benua, secondo una prospettiva nazionale intesa come recupero della memoria culturale e, almeno per alcuni di questi intellettuali, secondo una visione di genere. L'idea è quella di sfidare sul piano dell'identità culturale antiche e consolidate concezioni estetiche e su quello dell'identità di genere gli standard comportamentali e morali prevalenti:¹⁸ gli esponenti del «Mondo dell'Arte» sono tutti russi e, ad eccezione di Benua, si dichiarano omosessuali (*in primis* Djačilev) o bisessuali (come nel caso di Lev Bakst).¹⁹

3. Percorsi della trasmissione

I processi di elaborazione della prospettiva storica, proiettati nella dimensione della progettualità utopica, hanno imboccato strade diverse a seconda che si segua la trasmissione della musica di Stravinskij, quella del balletto nel suo insieme o infine quella della coreografia di Nižinskij.

¹⁸ Cfr. PENNY FARFAN, *Man as Beast: Nijinsky's Faun*, «South Central Review», XXV, 1 (2008), pp. 74-92.

¹⁹ JOHN E. MALMSTAD, *Back to the Future: The World of Art and The World of Ballets Russes*, in *Omaggio a Sergej Djačilev* cit., pp. 15-26.

Nel primo caso la trasmissione è anzitutto diretta e garantita da una ininterrotta fortuna esecutiva del *Sacre*, accompagnata da un mastodontico apparato storiografico e musicologico che da subito, nell'ottica dalle ambizioni dello stesso Stravinskij, si fa carico di quella costruzione discorsiva che assegna per sempre alla partitura il marchio dell'innovazione, della rivoluzione formale e dello spartiacque della storia della musica moderna.²⁰ Sull'immaginario culturale di gran parte del Novecento è il soggetto stesso del *Sacre* a operare in profondità, trasferendo alla musica di Stravinskij le caratteristiche di efficacia reale e di irreversibilità antropologica proprie di un rito di passaggio (vale la pena ricordare che il volume *Les rites de passage* dell'antropologo francese Arnold van Gennep esce a Parigi nel 1909). È stato dimostrato che Stravinskij, con la nuova concezione ritmico-temporale del *Sacre*, e Nižinskij, con quella corporeo-spaziale della sua coreografia, operano nella direzione della reinvenzione moderna di un rito arcaico, piuttosto lontani, in verità, dagli etnologismi e dai folklorismi descrittivi e imitativi proposti da Nikolaj Roerich.²¹ In questo sarebbero stati fortemente condizionati entrambi dalla tensione utopica di un'arte moderna, che si pensava potesse essere tale solo se avesse attinto alle sue origini ancestrali, laddove affondano le loro radici i totem e i tabù della nuova società: quelle nevrosi oggetto dei discorsi della neonata psicanalisi freudiana e delle visioni orgiastiche nietzschiane. Ma vedremo fra poco che l'alveo del torrente carsico del *Sacre* stravinskiano descriverà anche una topografia sotterranea alternativa alla sua trasmissione nell'ambito della musica colta.

Passiamo ora al balletto nel suo insieme: analogamente a ciò che accade alla partitura, almeno fino al rifacimento da parte di Mjasin del dicembre del 1920 (che tra l'altro conserva inalterati scene e costumi di Roerich), la trasmissione delle utopie del *Sacre* sembra parzialmente garantita dalle poche repliche parigine e londinesi. A perpetuarsi, nella memoria a breve termine, è certamente quell'idea di nuova arte del presente, in cui il contributo della componente culturale russa, caratterizzata da una dialettica fra tradizione e modernità, aveva giocato un ruolo determinante. Tuttavia dopo la ripresa da parte degli stessi Ballets Russes, il destino del balletto, carico delle sue molteplici etichette storiografiche, sarà comunque connesso a quello della partitura, con la quale alcuni dei più grandi coreografi del Novecento avranno modo di misurarsi, mentre il progetto originario sarà di volta in volta adattato, reinterpretato o addirittura sostituito dalle nuove visioni culturali, frutto di processi di incorporazione di nuovi valori e di nuovi

²⁰ ROBERT FINK, «Rigorous (♩ = 126)». "The Rite of Spring" and the Forging of a Modernist Performing Style, «Journal of the American Musicological Society», LII, 2 (1999), pp. 299-362.

²¹ MARTIN ZENCK, *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's "Le Sacre du Printemps"*?, «The World of Music», XL, 1 (1998), pp. 61-78.

contesti, pur inevitabilmente innestati sulla matrice portante del balletto: quell'idea potente di rito di cui si diceva poco sopra.

La coreografia di Nižinskij, invece, sembrò, fin dalla sera della prima del 1913, destinata all'oblio. Preso dentro il progetto ambizioso di Djagilev, il coreografo russo aveva lavorato per la realizzazione delle medesime utopie culturali del suo mentore. L'ispirazione attinta all'arte slava dichiarata da Nižinskij, anche se sarà contraddetta nel giro di pochi anni da Mjasin – che pur riferendosi alle medesime fonti giungerà a conclusioni formali ed estetiche ben diverse – sono da collocare entro quel comune sentire produttivo recepito come “russo”, che Rivière contribuisce a stigmatizzare, relativamente a caldo, nella sua famosa recensione sulla «Nouvelle Revue Française» del 1 agosto del 1913.

Come suggerisce la studiosa finlandese H. Järvinen, che in un recente saggio ha messo a confronto le fonti europee e quelle russe della ricezione del *Sacre*, è forse questa oscenità identitaria a inquietare il pubblico parigino dell'epoca. Alla vigilia del primo conflitto mondiale i marcatori artistici del nazionalismo²² resi manifesti nel *Sacre*, se vengono considerati dagli intellettuali russi fattori di modernità e di orgoglio identitario, sono invece percepiti a Parigi come una minaccia, una sorta di affronto all'idea sotterranea, ma radicata, della superiorità culturale dei Francesi.²³

Non solo ragioni tecniche, ma soprattutto motivi culturali stanno alla base dell'oblio della coreografia di Nižinskij, che, come sappiamo, attraverso le poche repliche che seguirono la prima, fu in parte modificata e perfezionata. Non più ripresa dopo la guerra, anche perché i cinque danzatori ancora presenti in compagnia nel 1920 non furono in grado di assecondare l'iniziale tentativo di Mjasin di riappropriarsene, entrò subito nella leggenda e si ipostatizzò progressivamente nei pochi documenti visivi rimasti: i famosi schizzi di Valentine Gross Hugo e alcune fotografie.

Il più noto tentativo di ricostruzione del *Sacre* è quello già citato di Millicent Hodson, che dal punto di vista della trasmissione del balletto è divenuto un punto di riferimento ormai inevitabile. Mancando la tradizione diretta della coreografia, una tale operazione, pur nella nobiltà degli intenti, si rivela in ultima istanza una riesumazione mistificante, soprattutto perché la versione della Hodson, traducendo in danza un immaginario e una memoria assai variegati e stratificati, è ve-

²² RAMSAY BURT, *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*, London, Routledge, 1998.

²³ HANNA JÄRVINEN, «Great Horizons Flooded with the Alien Light of the Sun». *Le Sacre du Printemps in the Russian Context*, «Dance Research», XXXI, 1 (2013), pp. 1–28; EAD., «The Russian Barnum». *Russian Opinions on Diaghilev's Ballets Russes. 1909-1914*, «Dance Research», 26, 1 (2008), pp. 18–41.

nuta assumendo nel tempo l'autorità culturale di un nuovo originale: né è una riprova l'iniziale disinteresse degli eredi del coreografo russo all'uscita della ricostruzione, divenuta oggi pretesa economica di *royalties*, proprio nel momento della presa d'atto del recente inserimento del balletto nel *repertorio* da parte di teatri e compagnie. È importante però non correre il rischio di scambiare e confondere dal punto di vista epistemologico la ricostruzione con l'inattuabile originale, cosa che spesso accade nel discorso critico contemporaneo. Come è stato ampiamente dimostrato nell'ambito delle discipline della danza, il rapporto fra tracce lasciate dall'evento e spettacolo di danza nella sua concretezza può essere determinato unicamente dalla scrittura storica.

4. Nel Nuovo Millennio

Fra le riprese critiche del *Sacre* nel nuovo millennio quella di Yvonne Rainer del 2007 (*RoS Indexical*) per quattro danzatori è senza dubbio una delle più interessanti. Si tratta di una originale nuova visione delle tracce storiche della coreografia di Nijinskij: frammenti della memoria mass mediale – come ad esempio parti dell'audio originale e delle azioni di alcune scene del film TV *Riot at the Rite* prodotto dalla BBC nel 2005, incentrato sulla messa in scena della mitica prima rappresentazione del *Sacre* a Parigi – e alcuni passaggi della ricostruzione della Hodson sono incorporati nell'azione scenica. Come si evince dall'etichetta-titolo, la Rainer compone il suo *Sacre* secondo un procedimento discorsivo «indicale», come una somma, cioè, di deittici la cui interpretazione dipende dalla loro associazione a una situazione performativa: si tratta della dichiarazione programmatica postmoderna di cosa si debba intendere per significato nel processo di ricostruzione di una coreografia del passato, dell'impossibilità cioè, per questa ricostruzione, di avere un senso proprio, se non in relazione a coordinate spazio temporali precise e a un contesto di emissione. In maniera quasi didascalica, la Rainer attinge alla memoria ipertrofica accumulatasi sul *Sacre*, in parte costituita dall'universo discorsivo che tenta di riprendere corpo (vedi appunto le ripetute citazioni della ricostruzione della Hodson), in parte rappresentata da un immaginario pop che si manifesta non certo con il riproporre lacerti di memoria legati al *Sacre* originario, ormai irrimediabilmente perduto, quanto piuttosto mostrandone alcuni meccanismi indicali ed evidenziandone il persistere in quanto oggetto della storiografia e dell'indagine critica, essendo ormai divenuto, nell'ottica del postmoderno, un serbatoio di significati a disposizione della progettualità artistica del contemporaneo.

Questa nuova esistenza nell'ambito del pop dipende, ancora una volta, dal destino trasmissivo della musica di Stravinskij. Come gran parte delle icone artistiche del secolo scorso, anche per il *Sacre du Printemps* è avvenuto quel passaggio dall'alto al basso tipico della cultura della società di massa e dei suoi mezzi di co-

municazione. Nonostante una certa avversione del compositore russo per il cinema e benché la sua unica esperienza professionale in questo ambito abbia avuto un esito negativo,²⁴ è proprio attraverso il cinema e la televisione che la musica del *Sacre* subisce, come molti altri fenomeni di portata iconica, un abbassamento verso una fruizione di massa in qualche caso diretta, in altri indiretta, che l'ha nel tempo addomesticata rispetto all'aura costruita dalla storiografia.

Basti pensare, al proposito, al film disneyano d'animazione *Fantasia* del 1940, il cui terzo quadro è un commento visivo del *Sacre*. Le potenti immagini, che descrivono le prime forme di vita sulla terra dalle origini fino alla scomparsa dei dinosauri, contribuiscono grandemente alla divulgazione di massa della musica del balletto, anche se i tagli, gli stravolgimenti nelle strutture e nell'orchestrazione furono fortemente contestati dall'autore. Per fare un esempio nazionale di analoga diffusione massmediale, in Italia, già dalla fine degli anni Sessanta, il programma televisivo di divulgazione scientifica *Orizzonti della scienza e della tecnica*²⁵ utilizza il secondo episodio del *Sacre* (*Danses des adolescentes*) per la sigla d'apertura.

Per motivi che non è il caso di approfondire in questa sede, ma che sono stati ampiamente sviscerati in ambito semiotico e musicologico,²⁶ la musica di Stravinsky diviene, fin dai primi anni Venti, nelle grandi sale cinematografiche di New York – come lo Strand, il Rialto e il Capitol, dove per la prima volta vengono utilizzati stralci riorchestrati delle composizioni di Stravinskij, di Schönberg e in parte di Debussy, per accompagnare le pellicole del muto –,²⁷ un paradigma to-

²⁴ Stravinskij fu coinvolto nel progetto cinematografico di Franz Werfel per il film su Lourdes, *The Song of Bernadette* di Henry King, per il quale fu poi sostituito. Le idee musicali che avrebbero dovuto commentare le apparizioni della Vergine non andarono tuttavia perdute e furono invece rielaborate per il movimento centrale della *Sinfonia in tre movimenti*.

²⁵ *Orizzonti della scienza e della tecnica* è stato un programma televisivo di divulgazione scientifica, curato da Giulio Macchi, andato in onda sul Secondo Canale della Rai tra il 1966 e il 1973.

²⁶ Cfr. *La significazione musicale, tra retorica e pragmatica*, a cura di Luca Marconi, Gino Stefani ed Eero Tarasti, Bologna, CLUEB, 1998; RAYMOND MONELLE, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2000.

²⁷ Cfr. *The Sounds of Early Cinema*, a cura di Richard Abel e Rick Altman, Bloomington (IN), Indiana University Press, 2001; RICK ALTMAN, *Silent film sound*, New York, Columbia University Press, 2004, pp. 289-319; JULIE HUBBERT, *Modernism at the Movies: "The Cabinet of Dr. Caligari" and a Film Score Revisited*, «The Musical Quarterly», LXXXVIII, 1 (2005), pp. 63-94. È già stato messo in luce come questa prassi sia la grande rivoluzione nel commento musicale cinematografico, che ne cambia per sempre la fisionomia. Compilazioni di brani preesistenti e un repertorio di musica d'arte vengono eseguiti da grandi orchestre, nel tentativo di superare la precedente tradizione del Nickelodeon e del Vaudeville. A partire dalla prima newyorkese di *Das Cabinet des Dr. Caligari*, il 3 aprile 1921 al Capitol Theatre il ci-

pico di *cues*, un serbatoio di atmosfere sonore che nel giro di pochi anni si impongono come stereotipi emotivo/compositivi dell'*American Sound*, propri della retorica del sinfonismo cinematografico hollywoodiano, in grado di costruire un immaginario di riferimento per il pubblico occidentale.²⁸

A differenza dei coreografi della seconda metà del Novecento, che non avendo potuto misurarsi direttamente con la coreografia di Nižinskij hanno piuttosto preferito ingaggiare una sfida con la musica di Stravinskij, gli autori del nuovo millennio si confrontano con una memoria culturale che ha ormai ampiamente rielaborato il *Sacre* percependolo come un oggetto *cult*, in maniera non dissimile dalle icone pop di Andy Warhol. La ricezione contemporanea del *Sacre* attinge sia alla memoria personale sia a quella collettiva, in cui sono sedimentati *remake*, ricostruzioni filologiche, nuove contestualizzazioni. Il filtro potente del cinema, come abbiamo visto, è intervenuto nella percezione e nella ricezione musicale del *Sacre* da parte delle nuove generazioni, che ne hanno ampiamente assimilato le modalità compositive, melodiche e ritmiche, ben oltre i processi di fruizione colta della partitura e del balletto.

Su questo sapere accumulato si basa l'interessante esperimento di Klaus Obermaier, commissionato al poliedrico artista tedesco dal direttore del Brucknerhaus

nema muto comincia ad adottare la musica per grande orchestra di musicisti come Stravinskij, Schönberg e in misura minore anche Debussy, in chiave semantica. Al principio degli anni Venti si consacra così definitivamente la grande orchestra come dispositivo privilegiato del commento musicale cinematografico. Dagli anni Trenta, con una stabilizzazione e un rilancio durante la Guerra Fredda, si assiste all'invenzione di un *American Sound* che assimila stili di Stravinskij, Copland, Sousa, ma anche di Wagner e Debussy, e che ha il suo preferenziale veicolo di disseminazione e di elaborazione creativa nella musica per film. L'eredità stravinskiana è parte costitutiva, ancora oggi, del sinfonismo hollywoodiano, come ben dimostra, fra gli altri, la musica di John Williams – considerato oggi tra i più tradizionali sinfonisti hollywoodiani – che riecheggia costantemente Stravinskij. Ringrazio Ilario Meandri per alcune preziose informazioni e indicazioni bibliografiche.

²⁸ Un anello di congiunzione dal punto di vista storico è Aaron Copland, già allievo di Stravinskij a Parigi, sorta di epigono stravinskiano, soprattutto per quanto concerne alcune fasi della produzione del compositore russo. Sebbene siano alquanto diversi i tessuti sonori e le tecniche di orchestrazione, tuttavia un certo colorismo alla Rimskij-Korsakov, la concezione tonale/politonale/poliritmica e l'impostazione neoclassica e formalista di alcune opere avvicinano tra loro i due compositori. Aaron Copland è autore di balletti (come *Appalachian Spring*, in cui l'ideologia dell'epica pionieristica del popolo americano ha in Martha Graham una versione visiva e in Copland una versione sonora), può essere considerato il padre di molta della musica teatrale americana moderna e uno fra i primi compositori di colonne sonore. La musica di Stravinskij conquista una sorta di riconoscibilità universale anche attraverso l'immaginario cinematografico di Copland e, dagli anni Trenta a oggi, attraverso le colonne sonore di Max Steiner, Dimitri Tiomkin, Miklós Rózsa, e più di recente Maurice Jarre e il già citato John Williams.

di Linz per la stagione concertistica del 2006. Compositore, artista visivo e multimediale, Obermaier allestisce un *Sacre* in una sala da concerto, attrezzata con uno schermo alle spalle dell'orchestra per una proiezione stereoscopica, utilizzando le nuove tecnologie informatiche interattive secondo la logica che gli studiosi Bolter e Grusin definiscono dell'«immediatezza trasparente».²⁹ Durante l'esecuzione dal vivo della partitura stravinskiana il pubblico, fornito di appositi occhiali per la visione 3D, assiste alla proiezione di un universo visivo virtuale, generato in tempo reale dai movimenti coreografici di una performer. Quest'ultima danza su una piattaforma laterale visibile al pubblico e interagisce con un sistema di *motion-tracking* abbinato a un software di *computer vision*. Nonostante Obermaier non sia un coreografo di professione, le scelte di movimento sono da lui progettate direttamente, perché funzionali alla produzione di un ambiente virtuale più controllabile. Un margine di alea è garantito dalla possibilità della ballerina di influenzare con la dinamica corporea la fluidità o la rigidità, l'espansione, la contrazione e la distorsione dello spazio visivo prodotto sullo schermo. Quello che in *Fantasia* era stato un timido esperimento di *music visualisation*, diviene ora in Obermaier un potente evento percettivo, che lo spettatore recepisce come se fosse generato, tanto nel suono quanto nell'immagine, dalle profondità dell'inconscio. La compresenza visiva di reale e virtuale nel medesimo spazio dell'evento attiva il processo che gli studiosi Bolter e Grusin definiscono dell'«ipermediazione», secondo il quale il moltiplicarsi dei segni della mediazione, che cerca di riprodurre la ricchezza sensoriale dell'esperienza umana, per ciò stesso la valorizza.³⁰

Una trasmissione pop-iconica ha reso il *Sacre* un universo di riferimento, una sorta di *environment* artistico familiare, all'interno del quale alcune delle antiche utopie hanno ormai trovato realizzazione, non solo nel mondo dell'arte, ma addirittura nei contesti della vita sociale e possono essere riproposte come scelte stilistiche e non più, o almeno non soltanto, come provocazioni e trasgressioni. Mi riferisco alla questione dell'identità e in particolare dell'identità di genere, che è al centro del solo *Hunt* di Tero Saarinen del 2002, artista finlandese già interpretato ammirato nei lavori di Carolyn Carlson, e della recente performance del coreografo francese Olivier Dubois, *Prêt à baiser*, presentata il 24 maggio 2012 al Muséc d'Art Moderne di Parigi.

²⁹ JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1999 (trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002); cfr. SERENA PERRONE, *Uno spazio virtuale per il "Sacre du Printemps" di Stravinsky: l'allestimento di Klaus Obermaier*, tesi di laurea magistrale, rel. prof. Andrea Valle, Università degli Studi di Torino, a.a. 2008-2009.

³⁰ J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation* cit., p. 29.

Sull'intenso e fisico assolo di Saarinen, influenzato tecnicamente dalle posture e dalle contorsioni del Butō,³¹ agisce una memoria quasi automatica in ogni danzatore della sua generazione: la storica potenza visiva di Anna Pavlova nel suo cavallo di battaglia, *La Mort du cygne*, coreografato per lei da Fokin su musica tratta dal *Carnaval des animaux* di Camille Saint-Saëns, di cui rimangono pochi fotogrammi in una pellicola del 1924 conservata presso gli archivi del Museo Statale del Teatro e della Musica di San Pietroburgo. Sorta di fantasma al maschile della Pavlova, con un costume a metà fra il tutù romantico e le tuniche pseudo-sacerdotali del Butō, Saarinen non si risparmia su una scena nuda abitata da luci sinistre e da proiezioni fortemente emotive, danzando di certo, come egli stesso dichiara in una recente intervista,³² il sacrificio del danzatore e la «conoscenza storico-culturale del corpo», ma soprattutto coreografando a cento anni di distanza, quell'atmosfera di ambiguità e sensualità che, più che al *Sacre*, si lega storicamente a Nižinskij e alla memoria condivisa della sua vicenda personale fra omosessualità e follia.³³

Su un analogo registro si sviluppa la performance di Olivier Dubois. *Prêt à baiser* consiste nella messa in scena di un bacio gay, i cui preliminari hanno la durata di circa quindici minuti, durante i quali, nell'arrangiamento di François Caffenne, la prima nota del *Sacre* viene trattenuta. In questo tempo sospeso, lo stesso Dubois e un giovane danzatore, che cambia a ogni replica, seduti su una panca di fronte al pubblico, si guardano intensamente e avvicinano progressivamente le bocche. Il bacio comincia non appena il tema originale riprende il suo sviluppo, e termina alla fine del *Sacre* dopo i successivi trentacinque minuti. L'effetto provocatorio di una tale performance, che potrebbe sembrare oggi ridotto al minimo, proprio per il graduale indebolimento dell'utopia emancipatrice che aveva invece caratterizzato gli inizi della modernità, in realtà è in grado di generare una sorta di scandalo della durata, esasperato dalla componente dell'identità sessuale. Un'azione che non può avere molte variazioni, dato che le bocche si staccano solo in corrispondenza dell'ultima nota musicale e i corpi, pur agendo un progressivo avvicinamento, non vanno mai oltre l'abbraccio passionale, sfida gli stereotipi percettivi del pubblico, che è così obbligato a rimettere in discussione il proprio sensorio e il proprio *frame* interpretativo, di fronte all'ironia gestuale di

³¹ Cfr. CARMELO ANTONIO ZAPPARRATA, *Tero Saarinen, un finlandese nutrito d'Oriente*, «Danza & Danza», XXVIII, 249 (2013), p. 4.

³² *Ibidem*.

³³ Come afferma la studiosa americana Penny Farfan in un saggio del 2008 sul *Fauno*: «Modernist performance practice disrupted normative sex and gender roles and, in doing so, participated in the development of, and fueled the circulation of discourse about, the emergent sexual identities», P. FARFAN, *Man as Beast* cit., p. 77.

un bacio interminabile. Il coreografo non realizza, così, soltanto la sua progettualità artistica, molto ben sintetizzata da un paratesto poetico che accompagna la performance:

De la muse...

Par ma bouche, je te ferai œuvre

Par mon baiser, je prêterai à mon insatiable et morbide état l'apparence de mon désir.

Posséder, vider de son élan vital et combler mon abyssale noirceur.

Créer l'éternel par mes lèvres assassines.

Sacré sacrifice que celui de nourrir la postérité de l'artiste, d'offrir son corps au loup solitaire.

La première note, ce basson... cette plainte chasserresse. La traque sulfureuse et complice de la muse.

«Où es tu? Je suis là. Où es tu? Je suis là derrière le bois»

Sous les flashes, le cliché hollywoodien – gloire; ou bien preuve flagrante d'un assassinat.³⁴

Lavorando sulla ricontestualizzazione contemporanea dello scandalo, provoca, altresì, un cortocircuito del senso, in grado di restituirci, più di ogni ricostruzione filologica e coreologica del *Sacre*, uno degli elementi fondamentali della sua portata storica e culturale: la messa in scena dell'*o-sceno*.

Altrettanto interessante è il *Sacre* di Xavier Le Roy. Il coreografo francese in jeans e polo rossa, che richiama il costume dell'Eletta di bauschiana memoria, di fronte agli spettatori 'dirige', in assenza di una orchestra dal vivo, la partitura stravinskiana, la cui esecuzione della Filarmonica di Berlino è diffusa in scena da altoparlanti collocati sotto la postazione del pubblico. Xavier Le Roy, con performance fisica efficace ma non danzata, lavora anch'egli al processo di straniamento dello spettatore, non proponendogli la seduzione di un movimento coreograficamente strutturato, ma sottoponendolo, con uno spettacolo per nulla confortevole, a una condizione di scomodità che richiama, in termini a un tempo concettuali ed esperienziali, quella perseguita dal progetto produttivo di Djagilev, Stravinskij e Nižinskij nel 1913, per il pubblico del Théâtre des Champs-Élysées.

Una riproposizione recentissima del *Sacre* (*La Sagra della Primavera – Paura e delirio a Las Vegas*) è quella andata in scena nel marzo del 2013 in prima nazionale al Festival Uovo di Milano e in questa stessa stagione presentata in vari Festival della penisola. Si tratta del solo della coreografa e danzatrice italiana Cristina Rizzo. Passata attraverso una fase concettuale con le creazioni dei gruppi di punta della danza contemporanea italiana come Kinkaleri e MK, presso i quali ha

³⁴ Testo poetico di Olivier Dubois pubblicato in rete: <http://www.olivierdubois.org> (07/01/2014).

militato per un certo tempo, negli ultimi anni ha intrapreso un percorso personale di grande interesse, caratterizzato soprattutto da un ritorno convinto ai valori della coreografia. Non si tratta comunque di un riflusso verso modelli di movimento stereotipati – quelli che il coreografo francese Boris Charmatz definisce coreotipi –,³⁵ vale a dire conformismi generati da una messa in coreografia di processi unicamente tecnici. Il lavoro della Rizzo va piuttosto nella direzione di un corpo critico, ma in ogni caso di un corpo di nuovo danzante sulla scena.

Nel suo *Sacre*, la Rizzo porta alle estreme conseguenze questo processo di appropriazione pop del mitico balletto, contaminandolo fin dal titolo con un film culto di Terry Gilliam del 1998. La danza è accompagnata da una base musicale altra, che solo la performer può ascoltare attraverso i propri auricolari, una play list composta da brani pop, rock, funky ecc., appositamente creata per attivare nello sguardo degli spettatori, che in cuffia sentono invece la musica di Stravinskij, momenti di sincronia e momenti di straniamento coreografico. La versione del *Sacre* per il pubblico è ogni tanto alterata da brani estranei, sapientemente sovrapposti e in armonia ritmico tonale con la partitura originale.

Danzando con l'energia elastica di una molla, la Rizzo costruisce i suoi passi ricorrendo a ogni sorta di linguaggio corporeo, attingendo senza gerarchie all'*hip-hop*, al *modern*, al classico straniato, al ballo da sala, alla capoeira e a quant'altro l'universo artistico, da un lato, e l'immaginario mass-mediale, dall'altro, le possono offrire (il travestimento trash, la lattina di coca cola, la sedia come ironico richiamo al mondo stereotipato del teatrodanza, il citazionistico vestito rosso a simboleggiare l'Eletta), fino all'estenuante e tellurica danza della testa, con la chioma di capelli sciolti, in un finale che prosegue anche oltre la chiusura musicale della partitura.

Il lavoro della Rizzo procede per accumulo di segni, per lunghe assenze dalla scena, che alterano la percezione convenzionale dei tempi dello spettacolo, per frammentazioni dell'esecuzione, interrotta da incidenti micro narrativi che spalancano mondi possibili. Con eleganza e senza mai rinunciare alla danza, questo nuovo *Sacre* è talmente calato nel presente da offrire a ogni spettatore una possibilità di fruizione a diversi livelli di senso. Spettacolo umile e generoso nel contempo, non accarezza soltanto il gusto e l'interesse di un pubblico di nicchia, ma rimette in circolo il *Sacre* in un processo di estrema relativizzazione, affidandolo quindi a un rinnovato percorso di trasmissione, e senza tradire, in realtà rafforzandole in un nuovo contesto, le tensioni utopiche originarie.

³⁵ Cfr. *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, a cura di Silvia Fanti, Milano, Ubulibri, 2003, p. 14.